

# Os excluídos em *A doce canção de Caetana*

**Carlos Magno Santos Gomes**

Doutorando em Literatura Brasileira / UnB

*As formas pelas quais atualmente levantamos questões de sexos e sexualidade, leitura e escrita, subjetividade e enunciação, voz e performance são impensáveis sem o impacto do feminismo, mesmo que muitas dessas atividades possam ocorrer na margem ou até fora do movimento em si.*

ANDREAS HUYSEN

O romance *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélida Piñon, traça as dificuldades sociais encontradas pelos excluídos, prostitutas e artistas mambembes de um país periférico, quando lutam por um espaço público democrático. Numa linguagem satírica, a autora descreve o povo brasileiro, partindo de referências sociais patriarcais<sup>1</sup>. Usando princípios teóricos de desconstrução dos valores hegemônicos, analiso o trajeto social que as personagens Caetana, a atriz mambembe, e Gioconda, uma cafetina, com as Três Graças: Diana, Palmira e Sebastiana, rotuladas como “vacas sagradas do rio Ganges” (*DCC*, p. 57), percorrem, como uma tentativa de se reconstruírem socialmente enquanto sujeito. Isso se dá a partir do momento que elas lutam por uma identidade de atriz. Essas prostitutas abandonam seus papéis na tentativa de subverterem as regras sociais que as empurram para as sombras. Para tanto, interpretarei as estratégias que cada uma delas usa como sendo

reconfigurações de gênero. Dentro dessa abordagem, valorizo o conceito de identidade, que “constitui fontes criadas para os próprios atores, por eles organizadas e construídas por meio de um processo de individuação, enquanto papéis organizam funções”<sup>2</sup>. Abandonando seus papéis sexuais, essas personagens femininas lutam para construir novos significados sociais para suas vidas. Nesse processo, as prostitutas são auxiliadas por Caetana, uma atriz transgressora que não se submete ao jogo social de gênero e, por isso, vive errante pelo interior do Brasil.

Essas vozes femininas apresentam uma versão de um “território selvagem”. Segundo Elaine Showalter, “o conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração: na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante”<sup>3</sup>. Dentro desse jogo de sexo-gênero e poder, Caetana e suas amigas desdobram-se para realizarem seus ideais. Caetana, uma atriz mambembe fracassada, tenta fazer as pazes com um passado de vinte anos e volta para realizar seu sonho, interpretar Maria Callas, usando o som de uma velha vitrola para reproduzir a ópera *La Traviata*. O tom paródico e irônico do texto se sobrepõe ao realismo como num ritual de carnavalização. Nélida Piñon constrói um microcosmo patriarcal onde o lícito e o ilícito se articulam para aqueles que têm o poder e o domínio. Aos excluídos, os artistas e as prostitutas, resta tentar percorrer trilhas de desconstrução dos referenciais de dominação masculina.

Numa abordagem que debocha do sistema patriarcal, este romance questiona a sociedade que discrimina a posição da mulher, inferiorizada pelo contrato de casamento: “não se devia desmerecer qualquer membro da família, com exceção das esposas, que estas não tinham o sangue da grei, só o esperma do marido” (*DCC*, p. 17). Às prostitutas, duplamente

---

inferiorizadas, cabe o papel de satisfazerem os desejos de homens frustrados e prisioneiros de casamentos fracassados, no entanto essas mulheres são submetidas “à lógica capenga e à hipocrisia das sociedades patriarcais, que forçada a algumas concessões, reafirma que se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos do lucro”<sup>4</sup>. Essa mesma lógica de exclusão para a sexualidade periférica, exercida pelas prostitutas, admite passe livre para os homens.

Cansadas de serem rotuladas como a sujeira social e rompendo com essa situação de excluídas, Gioconda e as Três Graças abandonam sua sexualidade ilegítima para adquirir a identidade de atriz. Isso se articula a partir de atividades transgressoras, quando deixam de atender aos homens de Trindade para construírem novos papéis sociais, “havia decidido fechar as portas da pensão para concentrarem em vigília artística no teatro” (*DCC*, p. 295). Para espanto da comunidade masculina, “permanecem irredutíveis quanto aos clientes que reclamavam a volta delas à Estação contra a promessa de pagar-lhe em dobro os serviços” (*DCC*, p. 295). Dessa forma, posicionam-se fora do discurso central que as considera clandestinas, com sua sexualidade ilícita, permitida somente longe do espaço da casa e das famílias.

Ao fecharem a pensão e mudarem-se para o teatro Íris, essas mulheres vão em busca de novos discursos para refazer suas histórias “silenciadas”, a partir da chance de serem atrizes. Com isso apresentam discursos de ruptura, descontinuidade e de conflitos sociais num jogo de desconstrução da ordem preestabelecida pelo discurso androcêntrico. A narrativa é revelada através de uma linguagem que se apropria dos referenciais masculinos de forma grotesca e agressiva, para apresentar um olhar crítico que desnuda uma história silenciada como a dos artistas

mambembes: “neste país os artistas são praticamente mendigos. A arte não compensa. Sobretudo para atores como nós, que resistimos a um mercado desumano” (*DCC*, p. 179).

A relação social, que essas mulheres passam a exigir dos homens, representa tentativas de novas possibilidades para construírem seu gênero. Abandonando seus papéis sociais, o sujeito feminino “se nega a estar ‘dentro da ideologia’, que não coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito masculino”<sup>5</sup>. Caetana exige tratamento de atriz do antigo amante, Polidoro, sem se entregar a ele. Já as prostitutas exigem serem vistas como mulheres e não como simples putas. Nessa empreitada social, Gioconda e as Três Graças são guiadas por Caetana, num trajeto rumo à flexibilização das identidades culturais, revelando um processo de viagem, no qual essas personagens femininas “guiadas por outra, viajam para o espaço viável socialmente, do desejo liberado e da autenticidade feminina; cruzar para o outro desejo liberado, como *Alice no país das maravilhas*, é geralmente um símbolo da passagem”<sup>6</sup>. Juntas, atriz e prostitutas, buscam uma passagem para um espaço mais visível, que se distancie das sombras a que estavam execradas. O tom satírico da narrativa, “em Trindade, o povo só se importa com vaca e bosta” (*DCC*, p. 107), revela os múltiplos silêncios a que as mulheres, atores sociais, são submetidas num sistema patriarcal.

### **Sexualidade e poder**

*A doce canção de Caetana* é marcada pela “dupla incitação: prazer e poder”. Tanto Caetana quanto as prostitutas tentam se apropriar de mecanismos subversivos que possibilitem a desconstrução dos valores tradicionais. Dentro dessa concepção de luta entre o centro e os excluídos, identificamos dois tipos de identidades: de um lado, a identidade legitimadora representada pelo centro, o discurso patriarcal, Polidoro; e do outro, Caetana e as prostitutas, que exercem a identidade

---

de resistência. A primeira é aquela “induzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais”<sup>7</sup>. Tentando construir novos referenciais identitários enquanto atrizes, as prostitutas exercem a identidade de resistência, que é “criada por atores que se encontram em posições desvalorizadas e são vistas como estigmatizadas pela lógica da dominação. Os atores criam trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade ou mesmo opostos a estes últimos”<sup>8</sup>. As identidades legitimadora e de resistência revelam-se através do jogo entre poder e prazer, como nos ensina Michel Foucault:

Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espionagem, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir<sup>9</sup>.

As prostitutas revelam-se confiantes nas rupturas que pregam e, mesmo pressionadas pelo discurso social, se posicionam na contramão da história, ao escandalizar um público masculino acostumado com seus papéis sexuais ilícitos. Para o discurso legitimador, as mulheres estão condicionadas a concepções culturais de masculino e feminino em “um sistema de significações que relaciona sexo a conteúdos culturais de acordo com valores de hierarquias sociais. Qualquer sistema sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos”<sup>10</sup>. Nesse universo da sexualidade masculina, Caetana se mostra firme e confiante na sua identidade de resistência. Como uma grande cortesã, enfrenta o amante revelando as múltiplas formas entre poder e prazer.

Polidoro mostra-se viril e dominador, “mutilava a quem quer que fosse. Ninguém podia me extorquir o gume desta espada” (*DCC*, p. 81), e pronto para defender seu *status* de centro: “Trindade ainda é a minha cidade. Meu berço, ouviu! disse ele [Polidoro], lesado na vaidade

de latifundiário” (DCC, p. 160). Caetana não se contém com o discurso de privilégios do amante, por isso transgride e se opõe a seu poder: “com que títulos se apresenta para usurpar das mãos de Deus o chicote do destino?...Desde quando é meu senhor!” (DCC, p. 160) Mais adiante Caetana revela o porquê de sua profissão: “Se escolhi o palco, foi para encarar heroínas fortes, com paladar para matar e governar” (DCC, p. 161).

Diante de Caetana, Polidoro percebe que se deve curvar. Esse jogo entre os dois revela que “prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação”<sup>11</sup>. Ao se manterem em posição contrária, cada um exerce o seu poder de não se dobrar diante dos desejos do outro. Daí Caetana apresentar-se totalmente transgressora quando permanece fora do poder de Polidoro, e justifica sua fuga de vinte anos atrás: “Minha casa era o descampado. Indo sozinha, eu teria o Brasil inteiro para mim. Nunca estranhei a miséria nem a fantasia de meu país, sempre vestida de andrajos, esquelética mas inesgotável” (DCC, p. 332). Por isso, ela opta pela marginalização e não se enquadra na posição de amante que lhe cabia em Trindade, “o talento da mulher que, em nome da arte, recusara suas vacas e seu latifúndio” (DCC, p. 281).

### **Uma identidade silenciada**

Essa obra faz um constante paralelismo entre as vacas e as mulheres. Desde donas de casa até prostitutas são associadas a esses animais, sinônimo de poder e dominação naquela região. Como prostitutas, as mulheres da pensão de Gioconda, “rainha das vacas e matrona de Roma” (DCC, p. 58), são tidas como vacas de todos. A elas são impostas normas de exílio na casa de Gioconda. Sem poder frequentar os espaços públicos com dignidade, essas mulheres estão

---

condenadas à marginalidade. Para Gioconda, resta a velhice como um passe de transição social, “quando for velha respeitável, irei beber um vinho com vocês. Não vai faltar muito.” (*DCC*, p. 59). Enquanto as Três Graças são “perseguidas pela visão de uma casinha onde fossem um dia descansar sem receio das contas do fim do mês e das varizes inchadas” (*DCC*, p. 86). Contudo, vivendo das migalhas dos homens de Trindade, não tinham esperança, “é a aposentadoria miserável que nos ameaça. Afinal, quem vai cuidar de nós no futuro?” (*DCC*, p. 87).

Em Trindade, essas mulheres vivem ilicitamente, não há perdão para sua sexualidade periférica, “mesmo que salvássemos uma criança da enchente, quem poria uma medalha de honra ao mérito no peito de uma puta?” (*DCC*, p. 215). Por isso, com a oportunidade de serem atrizes, vêem a possibilidade de adquirir uma outra identidade, e se distanciar dos rótulos preconceituosos de prostitutas: “aceitamos ser atrizes. Quem sabe nascemos para o palco e não sabíamos? Além do mais, é melhor ser artista que puta” (*DCC*, p. 224). Com essa postura elas “reagem altivas, abandonando o curral para onde foram tangidas desde mocinhas” (*DCC*, p. 299). As novas tarefas, no novo exílio, o teatro Íris, representam uma liberdade, um passe para trafegarem com dignidade pelos espaços públicos de Trindade: “Neste sábado ganharemos nossa carta de alforria.” (*DCC*, p. 215). Todavia a condição de futuras atrizes já muda suas atitudes sociais “agora que somos atrizes vamos ao bar do Palace” (*DCC*, p. 236).

Pensando na nova posição social que conseguem com a condição de atrizes, Gioconda e as Três Graças saem pela cidade, com o propósito de livrarem-se do peso de viver na marginalidade, “promovidas à condição de atrizes, quase não permaneciam na pensão. Consumiam os dias na rua e no cinema Íris” (*DCC*, p. 258). No entanto, a sociedade ainda se mostra envergonhada diante dessas profissionais rejeitadas:

“Polidoro estremeceu à vista das putas disfarçadas de damas” (*DCC*, p. 91). Embora a nova identidade de atriz lhes ofereça a oportunidade de defesa com um discurso de reconfiguração de suas identidades, “Ainda que fôssemos simples putas, teríamos orgulho de um ofício tão piedoso, que não distingue o pobre do rico, o belo do feio. Só que você se equivocou. Agora somos atrizes à beira da fama” (*DCC*, p. 233). Tentando se construírem socialmente, essas mulheres encontram um discurso androcêntrico “que as depauperava sem jamais agradecer os favores prestados” (*DCC*, p. 236).

A nova postura para a concretização da identidade de atriz exige novas performances sociais, por isso se distanciam da sexualidade funcional: “Nada de trepar. Vivemos agora em função da arte. Não é certo que os artistas sacrificam até a última gota de sangue só para redimir a grandeza humana?” (*DCC*, p. 295). Com esses comportamentos, elas apresentam uma “transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder”<sup>12</sup>. Cada umas delas se volta para a construção de novas referências identitárias, como Palmira, “que aguardava a definição de seu papel, fazendo pacientes anotações num caderno escolar, que fechava à aproximação de um curioso” (*DCC*, p. 295). Já assumindo papéis que cabem aos artistas, distanciam-se do cotidiano que as aprisiona: “Agora entendo por que os artistas são distraídos e se esquecem de saldar suas dívidas” (*DCC*, p. 295). Para a nova configuração de gênero vale “sobretudo apagar da memória a função de puta” (*DCC*, p. 295).

Todavia, o percurso transgressor das prostitutas fica cada vez mais complicado. Ameaçadas pela ausência de Caetana e a definição dos papéis, começam a perceber que não estão salvas de seus destinos, daquela sina social, por isso ficam tristes, “despertando-lhe o sentido



---

da inutilidade, a insegurança de que o dia seguinte fosse premiado pelo vazio” (*DCC*, p. 297). Na nova luta social, se vêem feias e rejeitadas e pressionadas pelo tempo, já não acreditam tanto nos novos papéis sociais. Assim como na vida cotidiana, logo descobrem que os sonhos do palco da fantasia também têm limites, pois “sem luz correta no palco, não há fantasia, ninguém nos enxerga. Tornamo-nos meros fantasmas” (*DCC*, p. 370).

Mesmo condicionado a certas privações, o trajeto pela vida artística significa liberdade, um passaporte para a vida pública. O ato de atuar, de subir ao palco, permitiria deixar as sombras do patriarcado, ficando de fora daquele jogo de dominação masculina com as suas novas possibilidades de construção de uma identidade. “Falta pouco para nos tornarmos atrizes para sempre! Esse ofício é como um sacerdócio, deixa marca indelével na alma” (*DCC*, p. 371). Ao atuar, nem que seja por um dia, estão livres para ser elas mesmas. “O que será de nós a partir de amanhã? Não importa o espinho no coração. Nunca mais seremos as mesmas depois de hoje à noite” (*DCC*, p. 371).

Buscando o palco como um portal para sua transformação identitária, as prostitutas não percebem que só atuar não será suficiente para admitir uma nova configuração de gênero, uma vez que continuam sem discurso social, e ficam, mais uma vez, a repetir o discurso do outro. “Sujeitadas” ao jogo de interpretação de Caetana, têm apenas que dublar, mexer os lábios para se tornarem atrizes. “E nós que nada sabemos da música? Diana inquiriu, aflita. Não parem de mexer a boca e tudo sairá bem [disseram-lhe]. Não precisam conhecer a música que vão logo esquecer” (*DCC*, p. 372). Sem um discurso, essas mulheres “ocultariam sua própria voz, atualizando o papel conhecido de perto pelas mulheres: o de transmissoras dos discursos de outrem. Isso nos remete à figura mítica de ‘Eco’, condenada a não poder assumir a palavra

e a contentar-se em repetir a fala alheia”<sup>13</sup>. Dessa forma, as artistas não conseguem consolidar suas performances, uma vez que sem linguagem, elas perdem também a condição de se colocar como identidades, uma vez que “é dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como um sujeito, porque só a linguagem estabelece o conceito do ego na realidade”<sup>14</sup>. Sem adquirir a linguagem, a própria voz, nem Caetana nem as prostitutas concretizam suas identidades, que são tragadas pela exclusão a que foram condenadas.

Decepcionadas com o desfecho da tentativa de adquirir a identidade de atriz, as prostitutas fogem para a velha estação de trem para pensar numa saída daquela empreitada. “As mulheres, as mãos atadas entre si, arrastavam-se trôpegas. Cada qual temia perder-se do grupo. Vestiam-se ainda com as roupas do Íris, como que à espera do sinal de entrar novamente no palco” (*DCC*, p. 381). Reassumindo o papel de cortesã, “Sebastiana abraçava os homens, na crença quase religiosa de serem eles os únicos a assegurar-lhe o pão de cada dia!” (*DCC*, p. 382). E, sem expectativa de mudanças sociais, se encontram completamente dentro da ideologia patriarcal ao aceitarem as migalhas que os homens lhes dedicavam: “Graças a ele [Virgílio] a vida podia sorrir-lhe de repente. Especialmente quando ele a recheava com histórias que Sebastiana aceitava ter vivido só porque nasciam de sua boca” (*DCC*, p. 383).

Com a fuga do espaço privilegiado, o teatro Íris, essas mulheres voltam também para as velhas formas de organização social e se deparam com a exigência da construção de sexo-gênero tradicional. Isso aponta o quanto é difícil para a prostituta se construir socialmente fora do jogo lícito e ilícito. Ser atriz por uma noite não é suficiente para aquelas mulheres, que voltam para as margens da sociedade, uma vez que as relações sociais de gênero

---

estão profundamente enraizadas nas coisas (estruturas) e nos corpos, não nasceram de um simples feito de nomenclatura verbal e não podem ser abolidos com um ato de magia performática - os gêneros, longe de serem simples ‘papéis’ com que se poderia jogar à vontade (à maneira das *drag queens*), estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força. É a ordem dos gêneros que fundamenta a eficácia performativa das palavras – e mais especialmente dos insultos – e também ela que resiste às definições falsamente revolucionárias do voluntarismo subverso<sup>15</sup>.

Tentando se firmar fora do jogo sexual, as prostitutas se perdem, pois não têm um discurso social construído, por isso retornam caladas para o exílio social, submetendo-se aos velhos papéis. Essa imposição social para que as prostitutas reassumam seus papéis tradicionais faz parte do jogo no qual “os grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou idéias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Assim, os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes”<sup>16</sup>. Voltando a esse jogo, as prostitutas negociam com a identidade legitimadora, mais uma vez, os papéis de submissão e silêncio.

A leitura crítica de suas atitudes revela, no entanto, estratégias de desconstrução de gênero. Embora a identidade de atriz não se concretize, as prostitutas estão construindo os papéis de atriz e apresentam-se dentro de um “‘espaço feminino’, que deve ser o lugar de uma arte genuinamente centrada na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar”<sup>17</sup>. Mesmo que o espetáculo não tenha sido concluído, nem a identidade de resistência se confirmado para essas mulheres duplamente excluídas, o olhar diferenciado, com novas perspectivas de gênero, parte das prostitutas que se vêem com outros referenciais identitários: “pisei no palco e serei atriz até a morte. Mesmo

que o espetáculo não tenha chegado ao fim. Tenho vaidade dessa profissão” (DCC, p. 383).

## Notas

<sup>1</sup> Este trabalho foi apresentado no VII Congresso ABRALIC: Terras e Gentes, em Salvador, julho de 2000.

<sup>2</sup> Castells, *O poder da identidade*, p. 23.

<sup>3</sup> Showalter, “A crítica feminista no território selvagem”, p. 50.

<sup>4</sup> Foucault, *A vontade de saber*, p. 10.

<sup>5</sup> Lauretis, “A tecnologia do gênero”, p. 223.

<sup>6</sup> Showalter, op. cit., p. 49.

<sup>7</sup> Castells, op. cit., p. 23.

<sup>8</sup> Id., ib..

<sup>9</sup> Foucault, op. cit., p. 45.

<sup>10</sup> Lauretis, op. cit., p. 211.

<sup>11</sup> Foucault, op. cit., p. 48.

<sup>12</sup> Id., p. 11.

<sup>13</sup> Porto, “O feminino em cena”, p. 107.

<sup>14</sup> Hutcheon, op. cit., p. 215.

<sup>15</sup> Bourdieu, *A dominação masculina*, p. 122.

<sup>16</sup> Showalter, op. cit., p. 50. 3

<sup>17</sup> Id., p. 48.

## Referências bibliográficas

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. “O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade”. *Gragoatá*, nº 3. Niterói, 1997, pp. 105-18

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

---

Carlos Magno Santos Gomes - “Os excluídos em *A doce canção de Caetana*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 16. Brasília, novembro/dezembro de 2001, pp. 3-14.